

# El actor en el *star system* argentino ¿Trabajador privilegiado o mero producto?



Marta Casale

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Universidad de Buenos Aires, Argentina

[casillademarta@yahoo.com](mailto:casillademarta@yahoo.com)

Fecha de recepción: 30/03/2018. Fecha de aceptación: 23/04/2018.

## Resumen

A pesar de que las investigaciones sobre el cine clásico-industrial argentino han aumentado considerablemente el último tiempo, aún son relativamente pocas las que abordan el tema, muchos menos las que hacen foco en el sistema de estrellas en particular. Los escasos trabajos que lo hacen, por otro lado, suelen centrarse en determinadas figuras o en los films que éstas protagonizan, sin dar mayor relevancia a las condiciones que lo posibilitan o al contexto económico del cual es fruto. En casi todos ellos, se resalta la condición de “producto a consumir” de la estrella, dejando de lado su calidad de trabajador, en parte, porque para algunos esa categorización parece oponerse a su condición de artista, en parte, porque para otros el desempeño interpretativo de la *star* es casi nulo, siendo ésta un producto basado solo en su físico y su personalidad, ambos especialmente pulidos para su “venta”. El siguiente artículo se propone analizar el sistema de estrellas en Argentina, prestando especial atención a los actores y actrices que lo conformaron, como así también a las razones de su aparición y formas particulares que adoptó en nuestro país. Ambiciosa, además, plantear algunas preguntas sobre la específica condición de trabajador de la estrella, dentro de un sistema indudablemente capitalista.

## Palabras clave

*Star-system;*  
*estrella;*  
*actor/trabajador;*  
*cine industrial;*  
*sistema de estudios*

## The Actor in the Argentine Star System. Privileged Worker or Mere Product?

## Abstract

Despite the fact that research on Argentine classical-industrial cinema has increased considerably in recent times, there are still relatively few studies that address the subject and even fewer that focus on the star system in particular. In these cases, however, the works usually focus on certain figures or on the films they star, without giving much relevance to the conditions that make them possible or the economic

## Keywords

*Star-System;*  
*Star;*  
*Actor/Worker;*  
*Industrial Cinema;*  
*Studio System*

context in which they emerge. In almost all of them, the condition of “product to be consumed” of the star is highlighted, leaving aside his/her worker condition, partly, because some seem to consider that this categorization opposes their condition as artists, and partly, because, for others, the interpretative performance of the star is almost null, since they are considered to be products based only on their looks and personality, both of which have been especially polished to “sell”. The following article aims to analyze the star system in Argentina, paying special attention to the actors and actresses that conformed it, as well as to the reasons for its appearance and for the particular forms it adopted in our country. It also aims to raise some questions about the star's specific status of worker, within an undoubtedly capitalist system.

## El *star system*, la fábrica de estrellas

El sistema de estrellas surgió tempranamente en EEUU. y Europa como resultado del proceso de industrialización del cine, completado hacia fines de la primera década del siglo pasado, simultáneamente con la consolidación de los otros dos pilares de aquello que puede considerarse una misma estructura: el sistema de estudios y el establecimiento de los géneros cinematográficos. A pesar de los múltiples debates que se generan aún hoy en torno a los complejos motivos de su advenimiento, no es extraño pensar que, en la medida en que se encaró la producción en serie (propia de cualquier industria), volcándose grandes capitales a la realización de películas, se vio la necesidad de garantizar el máximo beneficio minimizando las posibles pérdidas, a la vez que de competir con las mejores armas en un mercado en expansión. Al analizar en particular la situación en EEUU, son numerosos los autores<sup>1</sup> que consideran que el *star system* nació de la confrontación entre el *trust* de patentes conformado por varias compañías encabezadas por Edison, monopólico hasta entrada la segunda década del siglo XX, y los productores independientes que fueron apareciendo desde unos años antes, intentando hacerse un lugar en la industria. En este enfrentamiento -económico, sin duda- la estrella apareció como una buena forma de llevar masivamente al espectador a las salas, dándole “al público lo que el público quiere”: un rostro y una personalidad que pueda reconocer y convertir en depositarios de sus deseos; es decir: un producto más, aunque sofisticado, destinado al consumo por la gran maquinaria del capitalismo. Al respecto sostiene Edgar Morin:

Las enormes inversiones, las técnicas industriales de racionalización y estandarización del sistema, hacen efectivamente de la estrella una mercancía destinada al consumo de masas. La estrella posee todas las virtudes del producto en serie adoptado en el mercado mundial, como el chicle, la heladera, el jabón... (1964: 162)

Varios fueron los factores que hicieron posible el advenimiento del sistema de estrellas, que aparece alrededor de 1910 y tiene su apogeo en Hollywood entre 1918 y 1926 (Morin, 1964), durante la etapa silente<sup>2</sup>: la llegada al cine de importantes figuras del teatro, que ya tenían cierto renombre (esto se da especialmente en Francia con el *Film d'Art*, pero es *importado* prontamente a América), la consolidación y reiteración de determinadas estructuras narrativas con roles bien definidos (la virgen inocente o traviesa, la *vamp*, la prostituta)<sup>3</sup> y la creación de un lenguaje cinematográfico pulido, que incluye entre sus recursos el primer plano, fundamental para reconocer a la estrella. Fue necesario, además, un aparato publicitario masivo capaz de multiplicar su imagen y darle espesor a través de distintas prácticas discursivas (revistas especializadas o de chismes, artículos en los diarios, difusión por la radio).<sup>4</sup>

Para Morin (1964), la estrella se fabrica del mismo modo que cualquier otro producto seriado. Para deCordova (2001), en cambio, hay que tener en cuenta su individualidad, los rasgos que la hacen única, más allá de las características comunes que permiten

1. Richard deCordova hace un exhaustivo repaso de todas las posiciones al respecto en su libro *Picture Personalities. The emergence of the Star System in America*. Este subraya también que ese “deseo” del público no es ajeno al proceso de producción (2001:7). El autor hace constar también entre las motivaciones cambios en la recepción que no serían ajenos a la aparición de las estrellas.

2. Con el advenimiento del cine sonoro se abre una segunda etapa del *star system* que finaliza a fines de los '50.

3. Morin (1964) recalca que la estrella nace cuando surge determinado tipo de personajes, todos parecidos aunque diferentes. Es esta característica del relato la que permite la identificación actor-rol propia del *star system*.

4. Para dar una idea de la envergadura de este aparato publicitario, baste tener en cuenta que solo en 1940 circularon 3800 historias sobre Rita Hayworth y más de 12.000 fotografías suyas.

catalogarla, precisamente, como *star*. La dualidad es la esencia misma de la estrella: “La estrella no es solo una actriz o un actor. Sus personajes no son solo personajes. Los personajes del film contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la propia estrella contamina a sus personajes” (Morin, 1964: 41). Como entidad *mixta*, la estrella resulta de esta dialéctica entre la actriz/el actor y su personaje; su vida *privada* (especialmente diseñada para su público) y la vida que encarna en la pantalla. “A través de todos sus papeles cinematográficos, la estrella interpreta su propio papel. A través de su propio papel, interpreta sus papeles cinematográficos.” (Id: 70).

Pero, ¿a partir de qué material el *star system* fabrica sus estrellas?; ¿es cualquier actor/actriz apto para esta transformación? Morin (1964) pone el acento en la belleza (sobre todo del rostro) como atributo esencial para su elevación a ese firmamento mitológico que las reúne en la adoración del público: la *star* tiene que aparecer bella, ya sea a partir de cualidades naturales o mediante remedos tales como el maquillaje, la iluminación o, incluso, la cirugía. La belleza facilita el culto por parte de los fans porque espiritualiza, “la belleza siempre nos parece una riqueza interior”, afirma Morin. En la dialéctica actor-actriz/personaje, la estrella presta al héroe/heroína del film su belleza y recibe de él su virtud. Se convierte de este modo en arquetipo ideal, objeto de amor por parte de su público; en definitiva, en una atracción que deja su impactante huella en las boleterías.

Aunque pudiera suponerse más *producto* que *trabajador*, la estrella tiene, no obstante, beneficios y obligaciones propios de esta segunda categoría, ya que como producto no es uno terminado, sino uno en permanente construcción. Entre los beneficios puede contarse el abultado *cachet*<sup>5</sup>, que asciende a medida que la estrella se afianza como tal; la estabilidad laboral a través de contratos a largo plazo en exclusividad y, en algunos casos, la injerencia en decisiones relativas a otras áreas, inclusive algunas de índole estrictamente estética (vestuario, peluquería, pero también, elección de directores y guionistas, cantidad de primeros planos, tamaño y orden en los créditos). Como contrapartida se compromete a encarnar el personaje para el cual ha sido elegida y a someterse a todas las limitaciones que proponga el estudio para dar forma a su *vida privada* con objetivos publicitarios. Así, se dice que Buster Keaton tenía prohibido por contrato reírse en público y las estrellas que interpretaban roles de vírgenes debían mostrarse siempre recatadas. El control podía llegar a ser muy férreo y era imposible apartarse de este *guión* sin tener consecuencias.

Por otra parte, el desempeño actoral en cine como trabajo estuvo siempre invisibilizado, ya sea antes del advenimiento del *star system*, por considerárselo una labor desprestigiada y menor dentro de la obra fílmica, ya sea dentro del mismo sistema por considerarse a la estrella –a diferencia del actor de carácter– un mero soporte de determinados atributos físicos y de personalidad, cuya labor actoral se acercaba al grado cero. Morin es terminante en este sentido al afirmar que “en el límite [el actor estrella] no tiene ninguna necesidad de expresar: las cosas, la acción, el propio film se encargan de actuar por él” (1964: 178). El rostro de la *star* es una máscara que simplemente expresa belleza; tiene, a lo sumo, una o dos expresiones que le alcanzan para dar vida a su personaje (Morin, 1964). Su valor como actor/actriz está en su invariabilidad, en su imperturbabilidad, en ser siempre igual a sí misma y representar, en última instancia, el mismo papel. Su propio carácter de mito borra el estatuto de trabajador, incluso el de artista al que a menudo éste se contrapone.

El sistema de estrellas no fue monolítico desde su inicio hasta su ocaso (a fines de los 50), sino que tuvo importantes cambios, como el cine mismo. Una segunda etapa se abrió con la aparición del sonoro que impactó en los roles y las estrellas como arquetipos. Los héroes de la primera etapa siguieron vigentes, pero con modulaciones: pasaron a ser más realistas y aparecieron numerosos sub-tipos. Así el héroe

5. Es notorio (y fulminante) el crecimiento de las retribuciones en el paso del actor/actriz a estrella. El comediante francés Max Linder, por ejemplo, ganaba en 1905, año de su debut, 20 francos, pero en 1909 ya había alcanzado los ciento cincuenta mil anuales. Llegó a cobrar por metro de negativo su actuación en aquellas películas que llevaban su nombre en el título.

acrobático del cine silente se transformó en héroe deportivo; el galán afeminado se volvió más viril y alegre y la joven ingenua se despabiló y adquirió cierto erotismo. Los arquetipos se humanizaron y se impuso el final feliz a medida que el cine se fue aburguesando, es decir, se volvió masivo, pero consolidando un imaginario burgués, al que adhirieron también las clases más bajas. La declinación del sistema de estrellas se produjo en EEUU. a partir de la crisis del sistema de estudios (principios de los 50), que permitió la entrada a la industria de nuevos pequeños productores y obligó a los grandes a deshacerse de sus salas de exhibición. La nueva competencia, sumada a la llegada de producciones de origen europeo, trajo aparejada la necesidad de una mayor calidad en las realizaciones, lo que resultó en mayores costos, reclamando una inversión que, paradójicamente, no siempre los grandes estudios estuvieron en condiciones de afrontar debido a los enormes gastos fijos que implicaba su estructura. La búsqueda de novedad, en ese contexto, se mostró como un buen recurso para atraer al público, al tiempo que aparecía el cine de autor. Estaba por nacer lo que luego se llamó el *New Hollywood*.

## El *star-system* en Argentina

En nuestro país, la aparición del *star-system* coincidió con la segunda fase de su evolución en Europa y EEUU (de donde, a grandes rasgos, tomó el modelo), impulsada por la llegada del sonoro. Constituido tempranamente a instancias de Ángel Mentasti, en el sistema local la estrella estuvo más ligada a un rol o a un género que a un estudio. Las figuras -ya populares por su actividad teatral o radial- pasaban de productora en productora,<sup>6</sup> conservando, sin embargo, cierto estereotipo labrado a partir de sus primeras películas, aunque con margen para algunas variaciones, sobre todo mientras aún no se hubiera afianzado como tal o hubiera alguna demanda particular que satisfacer. La estrella tampoco estaba ligada a un director determinado, aunque algunos binomios fueran más estables, como el de Libertad Lamarque-José A. Ferreyra o Luis Sandrini-Luis Moglia Barth. En la repetición película a película, los astros adquirían sus rasgos prototípicos e iban fijando su texto-estrella. Este último adquirió en nuestro país características propias, muy diferentes a las que tuvo en otros lugares en esta misma etapa.

La estelaridad que cada actor fue forjando en cine tuvo que ver, en sus inicios, con la confianza depositada en el nuevo medio, todavía para muchos un ámbito sin prestigio. Así, Libertad Lamarque y Luis Sandrini ascendieron con rapidez al estrellato, porque apostaron fuertemente a su carrera cinematográfica; no así Tita Merello, por ejemplo, quien tuvo un importante papel en *Tango!* (Luis José Moglia Barth, 1933), y otros films, pero no se abocó de lleno al cine, sino hasta entrados los 40. Algo parecido sucedió con Pepe Arias quien, a pesar de haber filmado numerosas películas en esta etapa, en los primeros tiempos del sonoro desconfió del medio y privilegió el teatro. Eran frecuentes, en esos años, sus faltas a las filmaciones y sus llegadas tarde, provocando las quejas de sus compañeros, quienes que debían esperarlo hasta la madrugada para filmar con él, pues recién estaba disponible a esa hora, después de la función teatral. Hombres como Muñío, que a lo largo de los años fueron construyendo una abultada trayectoria en cine, llegaron a este medio algo más tarde -hacia fines de la década- por los mismos motivos.<sup>7</sup>

Aunque el *star-system* no nació en nuestra industria cinematográfica de un día para otro, ya en *Tango!* es posible notar ciertos rasgos de un sistema todavía incipiente, pero complejo, en la multiplicación de figuras protagónicas altamente reconocidas y los temas de fuerte raigambre popular. De hecho, muchos de los roles aparecidos en este primer film se consolidaron luego en los respectivos textos-estrella de sus protagonistas, mostrando el carácter industrial con el que la producción fue encarada desde el

6. De los ocho films que protagonizó Libertad Lamarque en la década 1930-9 cinco fueron para Argentina Sono Film y tres para SIDE, alternándose entre una y otra firma. En el decenio siguiente, las veintiuna películas protagonizadas por Mirta Legrand se distribuyeron alternadamente entre Argentina Sono Film (siete), Lumiton (diez) y otras productoras más pequeñas (Fuente: Hulsberg, 2015). Aunque durante la vigencia del *star-system* se firmaban contratos en exclusividad por varios films, esto no suponía que la estrella perdurara demasiado en una productora; como ejemplo, baste la anécdota que cuenta cómo una primerísima figura firmó contrato con dos compañías diferentes al mismo tiempo, con los consiguientes problemas legales.

7. No obstante él mismo, Libertad Lamarque, Tita Merello y otros ya habían pasado por el cine silente nacional, pero esta parte de su curriculum carecía de importancia a sus propios ojos.

comienzo, característica ésta que se hace evidente en las repeticiones estructurales que se sucedieron rápidamente película a película. Está claro que las actrices y los actores que estuvieron a cargo de los papeles principales aportaron al film, juntamente con su trabajo interpretativo, su capital simbólico; esto es, el renombre logrado en otros ámbitos artísticos, ciertos roles o tipos ya transitados y el afecto del público con el que ya contaban, todo lo cual permite suponer la preexistencia de cierto sistema de estrellas en el teatro,<sup>8</sup> que el cine toma, usa, potencia y perfecciona.<sup>9</sup> Esta dependencia con el sistema teatral precedente no es notable solo en la productividad de sus actores y actrices, sino también en otras áreas como en los guiones e, inclusive, la dirección. Así, por ejemplo, llegaron al cine los dramaturgos Enrique García Velloso (guionista y director), José González Castillo (guionista), Ivo Pelay (guionista y director) y Arnaldo Malfatti (guionista), entre otros, y también quien se convertiría en una emblemática figura del cine de la época: el empresario y director de teatro de Revistas, el muy prolífico Luis César Amadori (guionista y director).

Una vez constituido, el *star-system* fue decisivo en a la distribución de los films. Conseguir sala para exhibir en aquellos años no era tarea sencilla, ya que se debía competir con los productos que venían de afuera. Las películas nacionales no contaban con ninguna ley de protección (obligación de exhibir a porcentaje),<sup>10</sup> sino que, para colocarlas en el circuito cinematográfico, debían ser vendidas con anticipación y en lote a las exhibidoras, quienes ostentaban todo el poder de decisión y se llevaban lo más abultado de las ganancias. En ese contexto, las estrellas tuvieron un importantísimo papel como “cadeneras” (la expresión es de Atilio Mentasti), es decir, como factor de atracción -a través de las películas que protagonizaban y que contaban con un enorme público cautivo- para *arrastrar* a otros films, menos populares, con los que, hábilmente, se las hacía conformar paquete al momento de la venta.

Por lo demás, la estrella tuvo en nuestro país características peculiares que la distinguieron, al menos en una primera etapa, de las de otros sistemas, tales como los de EEUU. o Francia. Una particularidad que hace a la *star* y que Morin (1964) destaca es la fusión entre los personajes que interpreta y su vida *real*, siendo esta última una construcción especialmente diseñada para consumo a través de un aparato publicitario que la lanza al mercado como un producto más. Sin embargo, en nuestro medio, el acceso a estas vidas privadas convertidas en públicas solo se dio tardíamente. Durante al menos la primera década del cine sonoro, el *star-system* hollywoodense ocupó el centro de las demandas de un público más afecto a seguir las peripecias de sus ídolos importados que las de los nacionales. Si bien hubo revistas como *Radiolandia* o *Sintonía*, que dieron un importante lugar a la difusión de figuras protagónicas de nuestro medio –en especial radiofónicas y de teatro; solo algo más tarde y en forma paulatina del cine nacional- a través de retratos y fotografías de eventos, las noticias sobre una vida ajena a las tablas o la radionovela fueron escasas y, en todo caso, no trascendieron la nota de color. Los amoríos y modas de Hollywood monopolizaron la sección de chimentos, en la que recién en la década del 40 comenzaron a aparecer algunos párrafos sobre las estrellas locales. Por otro lado, la actividad de los estudios y las películas que se estrenaban fueron ganando espacio en artículos a doble página, junto con amplias reseñas y fotos de sus protagonistas, aunque en las notas a los actores y actrices que las interpretaban éstos aparecieron siempre más ligados a sus personajes que a la vida fuera de los sets. En 1940, tres nuevas revistas especializadas en cine se sumaron a las ya existentes *Nuestra Revista* y *Cámara: Noticias del cine argentino*, *Cine argentino* y *Nuestro cine*, proliferación que muestra el afianzamiento de la actividad cinematográfica en nuestro país. Para entonces ya el espacio de correo de los lectores mostraba una abultada correspondencia dirigida a los ídolos del medio, con declaraciones de amor incondicional, y eran varios los clubes de fans existentes con miles de socios, como el de las hermanas Legrand. El *star-system* se afianzaba, asemejándose cada vez más a aquel que le había servido de modelo.

8. También en la radio. Por lo demás, consideramos la revista parte de la actividad teatral.

9. En este punto, pues, coincidimos con las aseveraciones de Paul McDonald (2000) respecto al sistema de estrellas en EEUU, quien sostiene dicha preexistencia en el teatro de su país y la influencia de ésta en el posterior desarrollo del *star-system* hollywoodense.

10. El decreto N° 21.344 del 5/1/44, durante el gobierno de Farrell, fija, por primera vez, cuotas de pantalla y porcentuales para la exhibición en las salas de cine nacional. Posteriormente, es ratificado por la Ley N° 12.999 del 6de agosto de 1947.

## Actores, actrices y estrellas

El negocio del cine se modificó enormemente con la llegada del sonoro y la constitución del sistema de estrellas y de estudios. El costo de producción de un film que en 1933 rondaba los \$18.000<sup>11</sup> (*Los tres berretines*, Equipo Lumiton, 1933) seis años después alcanzaba los \$400.000 (*Nuestra tierra de paz*, Arturo Mom, 1939).<sup>12</sup> Las producciones resultaron más y más costosas, no solo por el mayor despliegue que implicaron, sino porque, en la medida en que las ganancias fueron creciendo exponencialmente, cada uno de los involucrados en su realización pretendió la parte de los beneficios que creyó generar. Las estrellas fueron quienes con mayor rapidez vieron incrementarse sus salarios, ya que estaban en mejor posición para negociar sus contratos: eran sus nombres los que llevaban al público a las salas, la *marca* de las películas. Una buena manera de delinear el *star-system* en sus primeros años es, precisamente, seguir la pista del dinero, ya que la categoría *estrella* le cupo a todas las figuras destacadas tanto del cine, como de la radio y el teatro, indiscriminadamente, según el uso que hicieron del término las revistas especializadas. Estrellas eran Libertad Lamarque, Luis Sandrini y Amanda Ledesma (cuyo contrato era cuatro veces menor), pero también “La señorita alegría”, quien tenía un programa infantil por radio Splendid. Por otro lado, los contratos a largo plazo no fueron un privilegio de las estrellas, ni siquiera de los actores en general, hubo guionistas con vínculos igualmente extensos y directores.

Entre los beneficios de que gozaban las estrellas estaba el de influir en los guiones –la mayor parte de las veces escritos especialmente en función de ellas– y elegir a quienes las acompañarían en los papeles más relevantes. También tenían incidencia en el vestuario que usaban, que en algunas ocasiones era el propio y en otras tan costoso que podía llegar a merecer, por sí solo, una nota en una revista de actualidad, como la que *Sintonía* le dedicó al vestido de novia que lució Mirtha Legrand en *Claro de luna* (Luis César Amadori, 1942), cuyo valor ascendía a \$10.000. Por último, la estrella también se construía desde la imagen misma, mediante los primeros planos y la iluminación que hacían de ella un ser especial, diferente de todos cuantos la rodeaban, especialmente en el caso de las figuras femeninas.

Los primeros artistas en alcanzar el estrellato en nuestro medio fueron, sin duda, Luis Sandrini y Libertad Lamarque –a los que muchos autores llaman “monstruos” por la dimensión alcanzada–, pero fueron numerosos los que, con mayor o menor rutilancia, brillaron en el firmamento local en distintas etapas: Pepe Arias, Tita Merello, Zully Moreno, Niní Marshall, Mecha Ortiz, Sabina Olmos, Mirta Legrand. La rápida ascensión de los dos primeros, en el inicio mismo del cine sonoro, tuvo que ver con el modo en que éstos abrazaron su carrera cinematográfica con absoluta confianza y dedicación. Ambos vieron en el cine la posibilidad de expandir su público y multiplicar sus posibilidades artísticas. Nunca dudaron de lo que la pantalla podía hacer por ellos. Por otro lado, sus papeles y su misma personalidad (su texto-estrella) cuajaron inmediatamente en un contexto social cambiante en el que un imaginario nuevo empezaba a concretarse.

Astro indiscutido, con una carrera cimentada en nada menos que treinta y cinco películas en el período 1933-1959,<sup>13</sup> la llegada de Luis Sandrini (1905-1980) al estrellato fue fulgurante, como sucedió, por otra parte, con varios de sus antecesores cómicos en otras latitudes, dentro del mismo sistema de estrellas, en el período silente (Max Linder, Charles Chaplin). Comenzó ganando una suma que representaba un porcentaje ínfimo en el costo de los films en los que participaba y hasta protagonizaba: \$10 pesos por día de filmación en *Tango!* y \$20 por *Los tres berretines*,<sup>14</sup> un film cuyo argumento fue modificado especialmente para él de forma que su papel tuviera más relevancia que el de Arata, quien era figura principal en la versión teatral. Las

11. Pesos moneda nacional. Dicha moneda fue de curso legal durante todo el período estudiado.

12. Fuente: *Sintonía*. Por otro lado, las cifras eran muy variables. *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) le costó a Artistas Argentinos Asociados \$270.000, pero *Nunca te diré adiós* (Lucas Demare, 1947), con Zully Moreno, llegó a los \$600.000.

13. Un total de 60 si tomamos toda su filmografía.

14. Fuente: Malvina Pastorino (1994).

ganancias de la película fueron de tal envergadura (llegaron al millón de pesos) que el actor fue recompensado con \$600 y la peluca que había usado. Su popularidad a partir de ese mismo momento fue inmensa. Un año después, por *Riachuelo*, cobraba \$5000 más el 10% de las utilidades. En el film su personaje se llama Berretín y tiene características similares a los dos anteriores: su texto-estrella iba consolidándose rápidamente. Para 1940, habiendo creado y fundido su propia productora, su cachet había ascendido a \$75.000 y estaba en condiciones de elegir él mismo el director de los films que protagonizaba. Si bien su personaje más famoso fue Felipe, cuyo antecedente es el Eusebio de *Los tres beretines*, nunca lo interpretó como tal en cine, sino solo en radio (a partir de 1944) y televisión. Sin embargo, antes y después, todos los papeles a los que dio vida en la pantalla tuvieron algo de él: de condición humilde y respuesta rápida; vivillo o torpe, pero siempre de buen corazón; capaz de acciones desdeñables, pero pronto para el arrepentimiento; con un tartamudeo que fue haciéndose más sutil a medida que avanzó en su carrera. Su modo de actuación, propio del actor popular, junto con su muy expresivo rostro de ojos saltones, fueron el sello de su texto-estrella, más allá de cualquier personaje. Su comicidad abrevó tanto en el chiste verbal como en el humor físico (*slapstick*), para el cual contaba con una increíble ductilidad. Hacia fines de los 40, principios de los 50, intentó un viraje en su carrera volcándose más hacia el drama y una interpretación naturalista, pero estos cambios, al menos durante el período estudiado, no expandieron ni llegaron a contradecir su texto-estrella. Por otra parte, Felipe fue su caballito de batalla hasta 1967 en giras y televisión.

Por su parte, Libertad Lamarque (1908-2000) fue actriz y cancionista en teatro mucho antes de llegar al cine. Ya en 1924, a los dieciséis años, ganaba por su tarea \$20 diarios, suma no despreciable para una actriz debutante, de la que no duda en jactarse en su biografía. Pocos años después, esta vez en el ámbito discográfico, su sueldo ascendía a \$300 por mes más una bonificación del 10%, aunque, para la misma época, cantó gratis en la radio en un par de oportunidades. Por su primera película, *Tango!* (Moglia Barth, 1933) firmó contrato con Argentina Sono Film por \$250 por día hasta la finalización de la película,<sup>15</sup> siendo ella la *primera protagonista*. Según la primera versión del documento, la remuneración sería percibida diariamente por una jornada máxima de seis horas en horario a convenir, pero, antes de avalarlo con su firma, la actriz lo hizo modificar por puño y letra del director, haciendo consignar una jornada de cinco horas y con horario fijo (de 12 a 17 hs.). Esta pequeña alteración muestra cómo Libertad en el mismo inicio de su carrera cinematográfica ya gestionaba sus contratos desde una posición que implicaba cierto poder. Sin embargo, no todo lo pactado se cumplió, ya que el convenio estipulaba también que, en todos los afiches e impresos de propaganda de la película, su nombre figuraría siempre en primer término, con letras mayores o iguales a las de cualquier otro nombre, salvo el de la película, cláusula que de hecho no se tuvo en cuenta al dar una posición central a Azucena Maizani y poner a Libertad a la misma altura que Tita Merello. Los contratos parecerían ser, en aquella primera época, detallados, pero bastante flexibles.

Pronto Lamarque comenzó a protagonizar un nuevo género, creado especialmente por y para ella: el melodrama “sonoro, hablado y cantado”, como ella misma lo describe. Algunas de las ideas eran suyas y pronto tuvo también intervención en los guiones. De esta etapa protagonizó para SIDE tres films fundamentales para su texto-estrella: *Ayúdame a vivir* (1936), concebida conjuntamente con José Agustín Ferreyra, quien también la dirigió; *Besos Brujos* (Ferreyra, 1937) y *La ley que olvidaron* (Ferreyra, 1938). Tres años después de su primera película, ella ya elegía, al menos en parte, el elenco que la acompañaba y era reconocida como *la novia de América*. Fue recién después de su paso por la SIDE que Lamarque firmó contrato nuevamente con Argentina Sono Film, por otras tres realizaciones, convirtiéndose en “La estrella Sono”. Por ese entonces, su cachet había alcanzado el valor “equivalente a diecinueve flamantes automóviles

15. Esta aclaración es muy importante dentro de la cláusula, no solo porque modifica radicalmente la suma a cobrar, sino por el peso que le otorga dentro de la producción en general. De hecho, gracias a ella, Lamarque trabajó solo veinte días pero cobró durante tres meses.

Ford” por película, aunque luego de que éstas no tuvieran la repercusión esperada quisieron reducir su valor en mercado a \$30.000 mediante un lobby, que finalmente no tuvo éxito. La cotización de la estrella siempre estuvo en relación directa a las ganancias que dejaba en boletería y la forma en que pudiera usársela como bien de cambio para lograr imponer otros productos. No obstante algunos tropiezos, su carrera siguió a paso constante en nuestro país hasta 1946, año en que partió para el extranjero después de un enfrentamiento siempre negado con Eva Perón, durante la filmación de *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945). En 1948 se produjo su partida definitiva de Argentina hasta su regreso en 1982. Había llegado a acumular en ese período diecisiete títulos que cimentaron un sólido texto-estrella (Hulsberg, 2015).

En las revistas del medio, Libertad Lamarque apareció siempre como una estrella incuestionable y la mejor paga, aquella cuyo *cachet* estaba fuera de discusión, muy por encima de los demás. A través de sus películas fue construyendo un texto-estrella sólido de mujer sufriente, abnegada, capaz de todo por amor, objeto de la acumulación de males propia del melodrama. Fue la novia abandonada en *Tango!* y, en *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935), la mujer que, por seguir a su marido, cae en una pobreza tan extrema que lleva a la muerte a su hijo. En *Ayúdame a vivir* (uno de los films más importantes para el afianzamiento de dicho texto), el relato la va caracterizando como sencilla, desinteresada, recatada, enferma, reclusa en la cárcel y engañada vilmente, pero capaz, aun así, de perdonar hasta el sacrificio, en contraposición con su antagonista a la que se construye como una mujer sofisticada, de vida disipada, interesada en el dinero y a menudo borracha. No obstante lo férreo de su texto-estrella, Lamarque protagonizó algunos films que la apartaron un poco de él, aunque sin contradecirlo. Por otro lado, a diferencia de actores como Sandrini (más allá de sus repeticiones) o actrices como Tita Merello, en Libertad Lamarque no hubo un desempeño actoral que le requiriera despegarse demasiado de aquello que *realmente* era, más allá de la exageración propia del género; no existió lo que podría llamarse una completa construcción de personaje, lo cual facilitó la consolidación de su texto-estrella, pero, al mismo tiempo, hizo menguar su condición de actriz. Ella misma sostenía acerca de su labor:

Fueron personajes que no me apartaron de mi personalidad. Ya el director sabía con quién estaba tratando. Yo no puedo hacer un personaje que no tenga nada que ver conmigo. Soy muy femenina; mi voz es añorada... Toda yo hablo de una cosa que no puede ser diferente de lo que soy (Calistro et al., 1978: 97).

A pesar de que muchas de las figuras de nuestro *star system* podrían hacer similares afirmaciones, en nuestro medio, la condición de actor o actriz de carácter no estuvo reñida con la de *estrella*. El caso más ejemplar es el de Tita Merello.

## ¿Mercancías o actores privilegiados?

En teatro y luego también en cine, los actores no siempre tuvieron estipulado un sueldo. Fue normal en los inicios desempeñarse gratuitamente a cambio de conocer el oficio o hacerse un lugar en la compañía. Lucas Demare, por ejemplo, renunció a la orquesta en la que se lucía por Europa para ingresar a un estudio de cine como peón sin sueldo, puesto desde el que comenzó a escalar posiciones (pizarrero, tercer ayudante, asistente de dirección). Elías Alippi trabajó cinco años seguidos en la compañía de Jerónimo Podestá sin cobrar sueldo, un período mucho más extenso que los siete meses en iguales condiciones de Muiño. Esta especie de *derecho de piso* que el actor que, en muchas ocasiones, tuvo que pagar para entrar en el medio opacó su condición de trabajador con derechos. En cine, la aparición del *star-system* modificó radicalmente esta invisibilidad del actor en el proceso de generación de ganancias,

pero la creciente visibilidad no trajo beneficios a todos por igual. Hubo de entrada un notorio desequilibrio entre las primeras figuras y las restantes, no solo en las retribuciones percibidas, sino en el trato que se les dispensaba dentro y fuera del set. Unos eran consultados acerca del elenco y determinadas decisiones estéticas; los otros ni siquiera presentados formalmente a los protagonistas.

Por otro lado, las cifras que recibían las estrellas a cambio de su labor, desproporcionadas con respecto a las de los protagonistas en otros ámbitos como el teatro o la radiofonía, trajo aparejados cambios en dichos sistemas concomitantes, que no podían generar iguales ganancias. En 1940, la revista *Sintonía* daba cuenta del paso de las estrellas de la pantalla a los radioteatros -que por entonces ya representaban el sesenta por ciento de la programación- con el consiguiente aumento de los sueldos. Algo similar sucedía con el teatro, como queda reflejado en una nota de 1942 de la misma publicación en la que se da cuenta de que “el cine va dejando sin gente al teatro”. Evidentemente, el *star-system*, ya consolidado, produjo un reacomodamiento de los sistemas relacionados, mejorando las condiciones laborales de todos los actores, cualquiera haya sido el ámbito de su desempeño. Por lo demás, en nuestro país, las estrellas no estuvieron tan condicionadas como en otros sistemas, como el de Hollywood; no puede decirse a rajatabla, siguiendo a Morin (1964), que hayan sido mero productos a vender o que, en todos los casos, su desempeño en la pantalla se acercara al grado cero de actuación. Detrás de los rostros bellos o las figuras cómicas más aplaudidas se ocultaron, en ocasiones, actores y actrices de notable ductilidad, que, además, supieron manejar con sapiencia su carrera, llegando a incursionar en la dirección y la escritura de los guiones de las películas que protagonizaron. Si el sistema declinó a fines de los '50, fue por la confluencia de razones que superaron el esplendor de la estrella, razones de índole política, social y estéticas que provocaron el derrumbamiento del sistema de estudios y con él el *star-system* tal cual se lo conoció en el período clásico-industrial.

## Bibliografía

---

- » Cabrera, G. (2006). *Tita Merello: el mito, la mujer y el cine*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Olivieri Editor.
- » Calistro, M., O. Cetrángolo, C. España, A. Insaurralde y C. Landini (1978). *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: Norildis.
- » deCordova, R. (2001). *Picture Personalities. The emergence of the Star System in America*. Illinois: University of Illinois Press.
- » España, C. (Dir.) (2000). *Cine argentino, industria y clasicismo. 1933-1956*. Vol I. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- » España, C. (1984). *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Editorial Abril
- » Hulsberg, H. A. (2015). *Cine argentino medido y contado. Enfoque estadístico de un espectador. Largometrajes del cine argentino sonoro entre 1930 y 1999*. Buenos Aires: Editorial Autores de Argentina.
- » Lamarque, L. (1986). *Libertad Lamarque*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- » McDonald, P. (2000) *The star system. Hollywood's production of popular identities*. EEUU: Columbia University Press.
- » Manetti, R. y L. Rodríguez Riva (Comp.) (2014). *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- » Maranghello, C. (2002). *Artistas Argentinos Asociados: La epopeya trunca*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- » Martínez Suárez, J. (1990). "Los estudios cinematográficos y el star system". En *Cine latinoamericano. Años 30/40/50*, México: UNAM.
- » Morin, E. (1964). *Las estrellas de cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- » Pastorino, M. y H. Aguilar (1994). *Mientras el cuerpo aguante. La biografía de Luis Sandrini*. Buenos Aires: Planeta.
- » Romano, N. (2001). *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.